1. Τρόπος και πολυφωνία στα προϊστορικά Βαλκάνια

του **Θανάση Μωραΐτη**
με τη συνεργασία του **Δημήτρη Λέκκα**

[Έτσι όπως δόθηκε στο περιοδικό *Πολυφωνία*, Ιούλιος 2004]

στη μνήμη του δασκάλου μου Σπύρου Περιστέρη

Η εμφάνιση των ανημίτονων πεντάτονων φθογγικών δομών με τον ίδιο περίπου τρόπο σε πολλούς μουσικούς πολιτισμούς, και μάλιστα πρώιμους, συνδέεται με νόμους που διέπουν το μουσικό ήχο. Γι' αυτό και ο εντοπισμός αυτών των δομών δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ασφαλές κριτήριο πολιτισμικής συγγένειας, διείσδυσης ή επίδρασης, χωρίς όμως βέβαια και κάτι τέτοιο να αποκλείεται.

Μια άλλη παράμετρος που πρέπει να τεθεί ευθύς εξ αρχής είναι και η εξής: η επιστημονική έρευνα δεν στηρίζει την κάποτε πολύ διαδεδομένη θέση περί μεγαλύτερης παλαιότητας των ανημίτονων πεντατόνων έναντι των διατονικών επτατόνων και, ακόμη περισσότερο, της αναγκαίας παραγωγής των δεύτερων από τα πρώτα. Μέχρι να υπάρξουν άλλα αρχαιολογικά ευρήματα από όσα διαθέτουμε σήμερα, οφείλουμε να θεωρούμε τα πεντάτονα και τα επτάτονα κατά τεκμήριον ομήλικα.

Η ιδέα που διέπει την προσέγγιση της παρούσας εργασίας είναι ότι το μουσικό υλικό των ανημίτονων πεντάτονων, η οργάνωση και η υπερδομή τους είναι ήδη εγγενείς στην περιοδική φύση του μουσικού ήχο (δηλαδή την ιδιότητα του μουσικού ήχου να διέπεται από περιοδικές συναρτήσεις) και τα στοιχεία της έχουν έναν τρόπο να εμφανίζονται αυθορμήτως και να ακούγονται ακόμα και σ' ένα πρωτογενές επίπεδο, με την προϋπόθεση ότι οι μουσικοί έχουν την ικανότητα να τα ανακαλύπτουν και να τα χρησιμοποιούν.

Ι. ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ

Γνωρίζουμε πως, στην οριστική διαμόρφωσή τους μετά το 1100 π.Χ., οι αρχαίοι Έλληνες, ως προς την καταγωγή και τον πολιτισμό τους, ήταν σύνθεση ενός εντόπια εγκατεστημένου *προελληνικού* («*πελασγικού*») πληθυσμού, κατ' άλλους γλωσσικά ενιαίου και κατ' άλλους όχι, και μιας βαθμιαίας «από βορρά» σταδιακής εισβολής ή διείσδυσης των κυρίως *ελληνικών φύλων* (Αχαιών, Ιώνων, Δωριέων κτλ.). Πολλές σημερινές ενδείξεις (όπως από τη γεωλογία, την κλιματολογία, τη γλωσσολογία) τείνουν να μας οδηγήσουν στο συμπέρασμα ότι σε σημαντικό βαθμό τα δύο αυτά στοιχεία-συστατικά έχουν εν πολλοίς *κοινή καταγωγή*, ελάχιστες χιλιετίες νωρίτερα. Έτσι ερμηνευόμενη, λοιπόν, η ελληνική προϊστορία εμφανίζεται ως διακεκριμένη πορεία α) διχασμού και αμοιβαίας απόκλισης, β) σύγκρουσης, γ) επανασύνθεσης. Τί μας δείχνει η μουσική πρακτική πάνω σ' αυτό το θέμα; Ποια σύγκρουση σοβεί κατά την αρχαϊκή περίοδο, ποιος ο ιστορικός μηχανισμός της επανασύνθεσης, ποια η βραχυπρόθεσμη και μακροπρόθεσμη έκβαση και πώς εκδηλώνονται όλα αυτά στη μουσική;

Η σύγχρονη έρευνα βρίσκεται επί τα ίχνη του ακριβούς τρόπου με τον οποίο τα αυλητικά διατονικά τετράχορδα, οι κλίμακες και οι χρόες τους, στοιχεία του πρωτογενούς επτατονισμού, έχουν παραχθεί νωρίς κατά την παλαιολιθική εποχή σε φλάουτα και άλλους αυλούς ως υποδιαιρέσεις της τέταρτης καθαρής και έχουν διεισδύσει στον ελλαδικό χώρο από τα ανατολικά Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία.

Και τώρα θα στρέψουμε την προσοχή μας προς τα δυτικά Βαλκάνια. Αυτή η πλευρά της αντιπαράθεσης φθογγικών και μουσικών δομών περιστρέφεται γύρω από τον εστιασμό στην πέμπτη καθαρή ως βασικό διάστημα. Πώς μεταβάλλει το τοπίο η επιλογή της πέμπτης; Σύντομα θα το δούμε. Αλλά ας σημειώσουμε ότι ήδη από το 6.000 π.Χ. κάθε μία από τις δύο αυτές κουλτούρες, δηλαδή αφενός των δυτικών Βαλκανίων και αφετέρου των ανατολικών Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας, κομίζει μια διαφορετική, μακρά και ιερή παράδοση με τα δικά της η κάθε μία διαστήματα, όργανα, ύφος και χαρακτήρα της εκτέλεσης.

Οι κολοσσιαίες συγκρούσεις και συνθέσεις αυτού του είδους ανάμεσα σε ολόκληρες κοινωνίες και πολιτισμούς συνήθως δεν περιορίζονται σε έναν μόνο πολιτισμικό τομέα, ούτε η έκβασή τους είναι πάντα ίδια. Τις περισσότερες δε φορές κρύβουν αληθινούς πολέμους ανάμεσα σε φυλές ακόμη και σε οργανωμένους στρατούς. Η δική μας μουσική διαμάχη δεν είναι παρά μόνο μια όψη της βίαιης σύγκρουσης ανάμεσα στην «πελασγική» Δύση (μινωική Κρήτη, δυτική Ελλάδα από την Πελοπόννησο μέχρι τη Βενετία και πιο πέρα την κελτική Βαυαρία, όλη τη δυτική βαλκανική και επέκεινα δηλαδή) και στη θρακοφρυγική Ανατολή (όλη την ανατολική βαλκανική) που στην πολεμική ιστορία κορυφώνεται με τον *Τρωικό Πόλεμο*, αντικείμενο περιγραφής του Ομήρου στο έπος της *Ιλιάδας*. Στη μυθολογία θα διαγωνιστούν ο (*«υπερβόρειος»*) *κιθαριστής* θεός *Απόλλων* (ας τον συγκρίνουμε με τον κελτικό θεό Μπελένο) και ο (*θρακοφρυγικός*) *Διόνυσος* μέσω του εκπροσώπου του ή ακολούθου του ή ενός είδους «άλλου εγώ» του, *αυλητή* σατύρου *Μαρσύα*. Η Τροία θα ηττηθεί και θα ισοπεδωθεί. Ο Μαρσύας θα χάσει, περισσότερο λόγω της πρόκλησης και της *ύβρεώς* του παρά λόγω της μουσικής κατωτερότητάς του, και θα γδαρθεί ζωντανός. Σύνθεση εκ των πραγμάτων θα γίνει και, μέσα απ' αυτήν, η κλασική Ελλάδα θα αντιπαραθέτει διαρκώς το *απολλώνειο* και το *διονυσιακό* στοιχείο της.

Βλέπουμε ήδη πώς η Δύση συνδυάζεται με έγχορδα και η Ανατολή με πνευστά. Αυτό μπορεί να φανεί λίγο παράδοξο μια και έχουμε τη βέβαιη γνώση ότι τα μεγάλα αρχαία Ανατολικά βασίλεια γνώριζαν και τα δύο. Αυτό όμως δεν έχει οργανική σχέση με την παρούσα ανάλυση. Το ζήτημα περιστρέφεται περισσότερο γύρω από το ποια όργανα ήταν ιερά στη μία και στην άλλη πλευρά των Βαλκανίων.

Το ορεινό, κακοτράχαλο, χιονοσκέπαστο δυτικό τοπίο διακρινόταν από μικρές απομονωμένες πατριαρχικές κοινότητες οι οποίες λάτρευαν το κυνήγι, έθαβαν τους νεκρούς τους και ασκούσαν τη λατρεία τους στο εσωτερικό. Αυτός ο παράγων ενθαρρύνει την ιεροτελεστική ψαλμωδία, ενώ ήρεμη μουσική αναδεύει την ψυχή όπως παίζεται στα έγχορδα, τα οποία μυστικά συνδυάζονται με τη χορδή του κυνηγετικού τόξου, μια και από αυτό κατάγονται. Η Ανατολή, από την άλλη μεριά, με τις τεράστιες πεδιάδες της και τη νομαδική κινητικότητά της, καίει τους νεκρούς, ενώ ασκεί τη λατρεία της έξω στην ύπαιθρο. Οι τελετουργίες χρειάζονται χώρο και δυνατή διαπεραστική μουσική και χαρακτηριστικά τελειώνουν με οργιαστική έκσταση.

Οποιοσδήποτε γνωρίζει τις αρμονικές των χορδών, αλλά επίσης και των φλάουτων και ιδίως των κλειστών αυλών του Πάνα, είναι σίγουρο ότι είναι εξοικειωμένος με την δωδέκατη, την οκτάβα και την πέμπτη. Και οποιοσδήποτε εξοικειωμένος με αυτά είναι επίσης ικανός να γνωρίζει τον κύκλο της πέμπτης και την αρχή της εγκυκλίου αναγωγής των διαστημάτων μέσα σε μια οκτάβα. Η θεωρητικά ορθόδοξη μαθηματικογενής επιστημονική μέθοδος που χρησιμοποιούμε στην παρούσα έρευνα έγκειται στο να προσπαθήσουμε να ελέγξουμε τί είναι εγγενές στη θεωρία και να αφήσουμε τις εφαρμογές τελευταίες, δηλαδή να λαμβάνουμε τα αρχαιολογικά, ανθρωπολογικά και λοιπά

πραγματικά δεδομένα απλά και μόνο ως εναύσματα, βάσει αυτών να διατυπώνουμε θεωρητικά μοντέλα, να τα αναπτύσσουμε χωρίς καμία αναφορά στα δεδομένα, και κατόπιν να επιστρέφουμε στα φαινόμενα ερμηνεύοντάς τα σε επίπεδο συμφωνίας ή διαφωνίας με το μοντέλο, αυστηρά στο τελευταίο στάδιο της έρευνας.

ΙΙ. ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ

Όλοι γνωρίζουμε πολύ καλά το τροπικό προϊόν του κύκλου της πέμπτης, όπως εγκυκλίως ανάγεται σε μία οκτάβα. Η τέταρτη λαμβάνει μέρος με την έννοια ότι είναι μία κατιούσα πέμπτη (Η τεχνική αυτή, αν προχωρήσει σε περισσότερους από 5 φθόγγους, παράγει τα λεγόμενα Πυθαγόρεια επτάτονα και δωδεκάφθογγα και, γενικότερα, συγκροτεί το Πυθαγόρειο σύστημα τονισμού). Ας υποθέσουμε ότι αρχίζουμε με μία οκτάβα, από fa έως fa΄ και δουλεύουμε μόνο προς την κατεύθυνση των πέμπτων. Η επένθεση της πρώτης πέμπτης στο do΄ κόβει την οκτάβα σε μία πέμπτη, από το fa έως το do΄ και σε μία τέταρτη, από το do΄ στο πάνω fa΄. Η δεύτερη πέμπτη, αν την φέρουμε μέσα στην οκτάβα, βρίσκεται στη νότα sol και η οκτάβα τότε χωρίζεται σε έναν τόνο: [fa, sol] και δύο τέταρτες: [sol, do΄] και [do΄, fa΄]. Έχουμε έτσι δημιουργήσει τον κλασικό εξωτερικό σκελετό του προσλαμβανόμενου με δύο συνημμένα τετράχορδα, με όλες τις νότες σταθερές.

Αλλά το σύστημα είναι ανισόρροπο. Διότι η τεράστια διαφοροποίηση στο μέγεθος ανάμεσα σε έναν τόνο και σε μία τέταρτη καθιστά το δόμημα άκρως δυσανάλογο, αφού στην τέταρτη χωράνε περίπου δυόμισυ τόνοι ή, για να είμαστε ακριβείς, 2,44. Για να εξισορροπηθούν τα πράγματα καλύτερα, δημιουργείται κίνητρο να εισαγάγουμε ακόμα μία πέμπτη από τον κύκλο. Η άνω λοιπόν τέταρτη θα χωριστεί σε έναν τόνο [do΄, re΄] και ένα τριημίτονο [re΄, fa΄], εφ' όσον η επόμενη πέμπτη είναι στο re΄. Η κατάσταση βελτιώνεται καθώς το τριημίτονο είναι λιγότερο από δύο τόνους και, στην πραγματικότητα, κάτι λιγότερο από ενάμισυ (1,44).

Αλλά δεν μπορούμε να σταματήσουμε εδώ, όχι απλώς γιατί μόνο η μισή κλίμακα έχει τώρα εξισορροπηθεί, αλλά και για έναν ακόμη λόγο. Αν σταματούσαμε θα είχαμε τρία μεγέθη διαστημάτων. Η εισαγωγή άλλης μιας πέμπτης εξισορροπεί την κλίμακα παντού και επαναφέρει καθεστώς δύο μόνο μεγεθών διαστημάτων: τρεις τόνους (Τ) και δύο τριημίτονα (χ). Και το πεντατονικό πλαίσιο, στο οποίο έτσι φτάνουμε, είναι σταθερό.
Το τελικό μας προϊόν έχει διαστήματα: τόνο-τόνο-τριημίτονο-τόνο-τριημίτονο, ανάμεσα στις νότες fa / sol / la+ / do΄ / re΄ (και fa΄). Αυτό είναι παράδειγμα μιας ανημίτονης πεντατονικής κλίμακας / τρόπου. Εάν ανακυκλήσουμε το σύνολο θα πάρουμε άλλες τέσσερις τέτοιες κλίμακες. Κοιτάξτε τον πίνακα για τα διαστήματά τους και τις νότες τους όπως ακριβώς προκύπτουν από αυτή την ανακύκληση. Σημειώστε ότι αυτούς τους τρόπους διόλου δεν αρκεί να τους αποκαλέσουμε απλώς ανημίτονους. Διακρίνονται από ένα επί πλέον χαρακτηριστικό: ποτέ δεν έχουν δύο διαδοχικά τριημίτονα ή τρεις τόνους στη σειρά.

1. Τ, Τ, χ, Τ, χ	fa / sol / la+ / do΄ / re΄	διτονικό / συντονολυδιάζον
2. Τ, χ, Τ, Τ, χ	do / re / fa / sol / la+	«μείζον» / λυδιάζον
3. Τ, χ, Τ, χ, Τ	sol / la+ / do΄ / re΄ / fa΄	ιωνιάζον
4. χ, Τ, Τ, χ, Τ	re / fa / sol / la+ / do΄	«έλασσον» / φρυγιάζον
5. χ, Τ, χ, Τ, Τ	la+ / do΄ / re΄ / fa΄ / sol΄	λοκριάζον

Οποιοσδήποτε χρησιμοποιεί ορολογία σαν κι αυτή, ακόμα και αν δεν έχει καμία πρόσβαση σε πραγματικές πληροφορίες είναι ικανός να προείπει:

1. Ο κύκλος της πέμπτης αυθορμήτως και αυτομάτως θα παρήγε πέντε ανημίτονα πεντάτονα.
2. Αυτά τα πεντάτονα θα μπορούσαν να εμφανιστούν σε διαφορετικά σημεία στον κόσμο. Δεν υπάρχει καμία απολύτως ανάγκη να υποθέσει κανείς αμοιβαία επίδραση.
3. Θα ήταν σταθερά και διαρκή.

III. ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΑ

Το επόμενο πράγμα που χρειάζεται να ελέγξουμε είναι το αρμονικό δυναμικό των πεντατόνων. Με αυτό εννοούμε: ποιες συγχορδίες, εάν υπάρχουν τέτοιες συγχορδίες, θα ακούγονταν καλύτερα στο συγκεκριμένο πεντατονικό περιβάλλον. Και εδώ τα αποτελέσματα είναι πολύ ενδιαφέροντα. Αυτός ο τροπικός σκελετός γεννάει μία τριαδική συγχορδία, της οποίας ο ήχος εκπληρώνει κάθε αισθητική απαίτηση ευφωνίας. Πρόκειται για την τριάδα της διπλής πέμπτης, που κατασκευάζει κανείς εάν επισωρεύσει δύο πέμπτες. Και αυτή η συγχορδία, συμβατικά, συχνά ονομάζεται «συγχορδία ενάτης *κενή*» ή «χωρίς τρίτη». Είναι δύο πέμπτες στη σειρά, π.χ. do / sol / re΄ ή sol / re΄ / la+΄. Η τριάδα ξεπερνάει σε εύρος την οκτάβα. Εάν την συγκεντρώσουμε μέσα στην οκτάβα, μεγάλο μέρος της λάμψης και της ομορφιάς της σκιάζεται. Αυτό είναι ένα γεγονός που οι μουσικοί της τζαζ το καταλαβαίνουν πολύ καλά.

Μετά από αυτήν την τριάδα ακολουθούν τρεις οριακά σύμφωνες τριάδες, όλες στενότερες από μία οκτάβα, και η σειρά στην οποία τις βάζουμε είναι κατιούσα σειρά συμφωνίας, από την πιο σύμφωνη προς τη λιγότερο σύμφωνη. Είναι οι τριάδες:

- τέταρτη / τόνος π.χ. do / fa / sol ή re / sol / la+
- τόνος / τέταρτη π.χ. do / re / sol ή sol / la+ / re΄ (εγκύκλια αναγωγή της κενής τριάδας ενάτης)
- τέταρτη / τέταρτη π.χ. sol / do΄ / fa΄ ή re / sol / do΄

Μετά από αυτό το σύνολο έρχεται ένα σύνολο τριών ελαφρά διάφωνων τριάδων, οι οποίες μπορούν επίσης να γίνουν οριακά σύμφωνες εάν χειριστούμε με προσοχή τις οκτάβες.

- τόνος / πέμπτη π.χ. fa / sol / re΄ ή do / re / la+
- πέμπτη / τόνος π.χ. fa / do / re ή do / sol / la+ («κενή συγχορδία έκτης», όπου κενή = χωρίς τρίτη)
- πέμπτη / τριημίτονο π.χ. sol / re΄ / fa΄ ή re / la+ / do΄ («κενή συγχορδία εβδόμης»)

Μετά απ' αυτό ας αναφέρουμε την καλύτερη τετράδα, η οποία είναι συγκρίσιμη προς τις τελευταίες τρεις τριάδες.

- τόνος / τέταρτη / τόνος π.χ. fa / sol / do΄ / re΄ ή do / re / sol / la+, η οποία βελτιώνεται πολύ ως προς τη συμφωνία της με αυτόν τον τρόπο:
- πέμπτη / πέμπτη / πέμπτη π.χ. fa / do΄ / sol΄ / re΄΄ ή do / sol / re΄ / la+΄ (που είναι η τετράδα των τριών επισωρευμένων πέμπτων).

Η ιεράρχηση των τριάδων κατά κατιούσα σειρά συμφωνίας (συμφωνότερη είναι η τριάδα με τις δύο πέμπτες, ακολουθούν οι άλλες τρεις, οι επόμενες τρεις είναι ακόμα πιο διάφωνες κ.ο.κ.) προκύπτει αυστηρά από τις μαθηματικές τους ιδιότητες. Επίσης βλέπουμε ότι σε αυτό το σύστημα (στο σύστημα των ανημίτονων πεντατόνων, όπως προκύπτει από τον κύκλο της πέμπτης) δεν εμφανίζεται πουθενά τριάδα τύπου fa / la+ / do, (πυθαγόρεια) μείζων, ή re / fa / la+, (πυθαγόρεια) ελάσσων.

Αυτό λοιπόν το αρμονικό λεξιλόγιο δεν έχει καμία ηχητική σχέση με την τριαδική φυσική αρμονία των τρίτων και θυμίζει πολύ τις αρχές του 20ού αιώνα και τη τζαζ. Η ουσία είναι ότι η συγκεκριμένη αρμονική γλώσσα απλώς εμπεριέχεται, και περιμένει να ανακαλυφθεί εφόσον βγαίνει από τη φύση του κύκλου της πέμπτης. Όσοι πεντατονικοί πολιτισμοί δεν χρησιμοποιούν αυτή την αρμονία κι αυτή την τριαδική γλώσσα, απλώς δεν την έχουν ανακαλύψει και την έχουν αφήσει στο πλαίσιο του δυναμικού που δεν πραγματώθηκε.

IV. ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Αν έπρεπε να συμπληρώσουμε αυτή την ανάλυση, θα πραγματοποιούσαμε αναγωγή στις απώτερες απαρχές της μουσικής, πολλές δεκάδες χιλιάδες χρόνια πριν, για να ελέγξουμε τί θα συνέβαινε αν κάποιος έπαιρνε ένα παλαιολιθικό οστέινο φλάουτο και του τρυπούσε τρία ισαπέχοντα δακτυλικά τρήματα για το δεξιό χέρι μόνο, όπου το τρίτο δάχτυλο από το κάτω μέρος θα παρήγε την πέμπτη. Η έρευνα αυτή βρίσκεται στα τελικά στάδια της εξέλιξής της. Χωρίς να μπούμε σε λεπτομέρειες, αναφέρουμε ότι οι ενδείξεις οδηγούν στην εξής διαστηματική διαπλοκή: εάν υποθέσουμε ότι το φλάουτο είναι σε do, τότε θα παρήγαμε τις νότες do, re, mi (mi «υπέρ»: πιο ψηλά περίπου ¼ του τόνου), sol και τα διαστήματα θα ήταν: τόνου, υπερτόνου και υπελάσσονος τρίτης. Η διαδοχή τους δεν ανήκει στον κύκλο της πέμπτης, αλλά πάντως ακούγεται σαν μια αποδεκτή παραλλαγή του πρώτου μισού της πεντατονικής κλίμακάς μας αρ. 1 (βλ. παραπάνω πίνακα), της αποκαλούμενης διτονικής ή συντονολυδιάζουσας, μετατονισμένης σε do: do / re / mi+ / sol, όπου το mi+ είναι κατά ένα κόμμα οξύ σε σχέση με το φυσικό (οι δύο αυτές αλλοιώσεις του mi μοιάζουν, γιατί διαφέρουν μεταξύ τους μόλις κατά 1/6 του τόνου).

Χωρίς να υπεισέλθουμε σε άλλα, ας αρκεστούμε σε μια παρατήρηση. Οι πεντατονικοί πολιτισμοί στους οποίους κυριαρχεί η κλίμακα αρ. 1 (του ίδιου πίνακα), όπως ο κινέζικος, ανάγονται απ' ευθείας σε παλαιότατες ισαπέχουσες τρήσεις αυλών, και πρέπει να είναι αρχαιότεροι. Εκείνοι, πάλι, στους οποίους κυριαρχούν οι κλίμακες αρ. 3, 4 και 5 (του ίδιου πίνακα), όπως ο βαλκανικός, έχουν υποστεί ενδιάμεσα στάδια επεκτάσεων και διορθώσεων και μαρτυρούν αυξημένη ακουστική / μουσική συνειδητότητα της πέμπτης και του κύκλου της. Σ' αυτούς η τρήση είναι ανισομήκης, παρ' όλο που το ζήτημα δεν εξαντλείται σ' αυτό το επίθετο. Ήδη ο παλαιολιθικός αυλός της Σλοβενίας, ο αποκαλούμενος και «φλάουτο Νεάντερταλ», χρονολογούμενος γύρω στο 25.000 π.Χ., μοιάζει να έχει τέτοια τρήση.

Κλείνοντας αυτούς τους συλλογισμούς, ας θεωρήσουμε έναν πεντατονικό πολιτισμό που θα είχε υλοποιήσει το δυναμικό του πλήρως. Για να κατασκευάσουμε θεωρητικά μία μουσική διάλεκτο γι' αυτόν τον υποθετικό πολιτισμό θα πρέπει να θεωρήσουμε ορισμένες παραμέτρους. Οι σχετικές εδώ είναι οι εξής δύο: 1) ένα κύριο μελωδικό μέρος που τραγουδάει τη μελωδία και 2) ένα αρμονικό είτε αντιστικτικό ακομπανιαμέντο.

Απομένει να αποφασίσουμε εάν ο σκοπός θα βρεθεί στο πάνω ή στο κάτω ρετζίστρο, το οποίο θα

σημαίνει αντιστοίχως ανδρικές ή γυναικείες / παιδικές φωνές. Η διαφορά είναι σημαντική όταν πρόκειται για την αρμονία. Οι συγχορδίες των πεντατόνων που παραθέσαμε πιο πάνω, απαιτούν κατ' αρχήν *ίσο* στο μπάσο. Αυτός ο παράγων πάντως δεν παίζει πολύ μεγάλο ρόλο στη συγκεκριμένη περίσταση, γιατί τα πεντάτονα αυτά και οι συγχορδίες αυτές είναι ούτως ή άλλως αναστροφές η μία της άλλης, επομένως δεν υπάρχει ουσιώδης διαφορά στα πεντάτονα εάν βάλουμε το *ίσο* από πάνω ή από κάτω.

Αυτό που παρουσιάσαμε λίγο παραπάνω, δηλ. η ισαπέχουσα τρήση στα φλάουτα, δεν είναι ωστόσο αναστρέψιμο, αλλά δείχνει δεδηλωμένη προτίμηση για συγχορδίες φτιαγμένες από πάνω προς τα κάτω (βλέπουμε ότι τα διαστήματα αυξάνονται σε εύρος όσο πάνε προς τα πάνω). Έτσι θα όφειλε κανείς να τοποθετήσει το *ίσο* στα ψηλά. Εάν χρησιμοποιούσαμε αυτήν, αναστρέφαμε τη σειρά των διαστημάτων της (σε κάτι αρκούντως παρόμοιο με το πεντάτονο αρ. 5, του ίδιου πίνακα) και στήναμε την αρμονία μας σύμφωνα με τη συγκεκριμένη αρχή, το αρμονικό δυναμικό θα απογειωνόταν: οποιαδήποτε συγχορδία θα ακουγόταν καλά.

Σε κάθε περίπτωση, η κατάσταση των πεντατόνων όπως εμφανίζονται στα Βαλκάνια, με την υπαρκτή διαπλοκή των φωνών όπως θα τη δούμε παρακάτω, συμφωνεί εξαιρετικά με μία πατριαρχική φυλετική κοινωνική οργάνωση. Έξω από ένα πολύ πιθανό και δυνατό *ίσο*, ήδη προς το παρόν θα μπορούσε κανείς να προβλέψει θεωρητικά την πιθανότητα κάποιων επί πλέον φωνών, που φέρουν και άλλες νότες της συγχορδίας δηλαδή: όχι μόνο το *ίσο* και τη βασική μελωδία αλλά και άλλες νότες. Έτσι, αν κάποιος ήθελε να αποφύγει τα πιο παράφωνα και διάφωνα συνηχητικά στοιχεία, θα κατέφευγε πιθανότατα, είτε στο να βάζει ποικίλματα στις μελωδίες, είτε να πηδάει μπρος-πίσω ανάμεσα στις πιο σύμφωνες νότες και σ' αυτές που εκτελούν το *ίσο* και τη μελωδία, παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο ένα πλέγμα σπασμένων δυάδων ανάλογα με το σχήμα της μελωδίας.

Βλέπουμε δηλαδή αμέσως ότι ακόμα και η πολύ μεταγενέστερη αρχή των σπασμένων (αρπεζέ) συγχορδιών, τεχνική που χρησιμοποιείται εκτενέστατα στα νυκτά και κρουστά έγχορδα, όπως στο πιάνο (π.χ. στα έργα του Σοπέν) και στην κιθάρα, μπορεί και αυτή θεωρητικά να ανιχνευτεί πίσω στον πρωτογενή σπόρο της μουσικής.

Το γενικό μήνυμα είναι ότι ένας πρωτόγονος πολιτισμός, αν γνωρίζει να ακούει τη δωδέκατη και την πέμπτη, από σπασμένα οστά ή από τη σύριγγα του Πάνα, και την έχει καταστήσει ιερή, θα παραγάγει αυθορμήτως αυτά ακριβώς τα ανημίτονα πεντάτονα και κατόπιν είναι φυσικό να αναπτυχθεί εγγενώς το *ίσο* και ο *κλώστης* (βλ. εδάφιο VI), και κατόπιν να αναφυούν αυτή η πολυφωνία με αυτή την αρμονία και αυτή την αντίστιξη.

Η δωδέκατη είναι το πρώτο διάστημα που βγάζει η σύριγγα, η οποία παράγει μόνο περιττές αρμονικές, και οι περιττοί αριθμοί έχουν θεωρηθεί στις αρχαίες αριθμοσοφίες αρσενικοί. Ο κλειστός λοιπόν αυλός βγάζει μόνο «αρσενικές» νότες. Εφόσον το άκουσμα έχει βγει από άδεια κόκαλα κουφαριών, οι πανάρχαιες φυσιοκρατικές ανιμιστικές θρησκείες πίστευαν ότι αυτός ο πολύ γλυκός ήχος είναι η ψυχή του πεθαμένου προγόνου ή ζώου (πβ. τις λατινικές λέξεις animus / anima και την ελληνική άνεμος, κατ' αντιστοιχίαν με αυτό που λέμε ψυχή / πνοή ζωής). Αυτά όλα συνδέονται στην πανάρχαια προ-ινδοευρωπαϊκή θρησκεία, και επομένως η πέμπτη και η δωδέκατη συνιστούσαν σαφώς το ιερό άκουσμα από δεκάδες χιλιετιών.

V. Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

Το πρόβλημα του πώς χρονολογούμε τις παραδοσιακές ευρωπαϊκές πολυφωνίες και ιχνηλατούμε την ιστορική τους πορεία είναι δύσκολο και επισήμως άλυτο μέχρι σήμερα. Πιστεύουμε ότι η παρούσα προσέγγιση θα βοηθήσει να ειδωθεί το ζήτημα από διαφορετική γωνία. Δείξαμε παραπάνω ότι το δυναμικό για μια πεντατονική τροπικότητα ήδη ενυπήρχε στο βασικό διάστημα της πέμπτης από την αρχή. Επί πλέον, πράγματι έφερε μέσα του τις προϋποθέσεις για πολυφωνία, η οποία θα μπορούσε κάλλιστα να είχε εξελιχθεί ακριβώς με τον τρόπο που εξελίχθηκε εάν εξασφαλίζονταν οι σωστές αρχικές κοινωνικές συνθήκες. Έτσι θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε με αρκετή ασφάλεια ότι η συγκεκριμένη πολυφωνία θα μπορούσε να είχε αναπτυχθεί «πάρα πολύ νωρίς».

Ας προστεθούν ακόμη μερικά δεδομένα: 1) Δεν υπάρχει πραγματικά καμία αναφορά ότι η μουσική για την οποία θα μιλήσουμε ήταν ποτέ πολυφωνική. Αλλά παρ' όλα αυτά δεν υπάρχει επίσης καμία αναφορά ότι σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή *έγινε* πολυφωνική. Θα φανταζόταν κανείς ότι μια τόσο επαναστατική καινοτομία θα την είχε προσέξει κάποιος. 2) Η μουσική αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα κάποιων εξαιρετικά συντηρητικών μουσικών πολιτισμών. 3) Ποτέ δεν έγινε επτατονική, έτσι οι οποιεσδήποτε απαιτήσεις της για πιο προχωρημένη επεξεργασία θα αναγκάζονταν να κατευθυνθούν προς την κάθετη –δηλαδή την αρμονική– διάσταση, δεδομένων της στατικότητας και των περιορισμών της οριζόντιας τροπικής και μελωδικής συνιστώσας. 4) Μια αντίστιξη όπως αυτή, πράγματι απηχεί την υπαρκτή κοινωνική οργάνωση των προϊστορικών βαλκανικών κοινοτήτων, όπως την γνωρίζουμε από άλλες επιστήμες. 5) Η γεωγραφική κατανομή, διασπορά και διαφοροποίηση αυτών των πολυφωνιών συμφωνεί με ένα πολύ παλιό σύνολο γλωσσικών και φυλετικών δεσμών, δηλαδή εστιακών περιοχών συγκεκριμένων και εντοπίσιμων προ-ινδοευρωπαϊκών και πρωτο-ινδοευρωπαϊκών στρωμάτων (με τη γλωσσική και όχι με τη φυλετική έννοια).

Η φωνητική πολυφωνία είναι υπόθεση πολύ πιο ξεκάθαρη από ό,τι η οργανική, η οποία επιδεικνύει στάση αρκετά πιο χαλαρή ως προς τη διαπλοκή των φωνών. Τέτοιες διαφοροποιήσεις δεν είναι αφύσικες, αν λάβουμε υπόψιν το γεγονός ότι στη χερσαία ελληνική δημοτική μουσική η φωνητική απόδοση αποτελεί μέρος της ενδοκοινοτικής παράδοσης, ενώ η οργανική συνοδεία αφέθηκε για πολλούς αιώνες σε μουσικούς εξωκοινοτικούς. Σε κάθε περίπτωση, η λαϊκή πολυφωνία είναι χαρακτηριστικό φαινόμενο σε όλα τα Βαλκάνια. Οι Έλληνες (στην περιοχή της Ηπείρου και μεμονωμένα στις περιοχές: Θεσσαλίας, Εύβοιας, Πελοποννήσου, Γρεβενών, Βιλίων Αττικής), οι νοτιο-Αλβανοί και οι Ρουμάνοι τραγουδούν με δύο, τρεις και τέσσερις φωνές. Οι Βούλγαροι, οι Βόσνιοι και οι Σέρβοι με δύο. Λαϊκή πολυφωνία διαφόρων ειδών συναντούμε και στη Σλοβακία, στη νότια Πολωνία, στη Γεωργία, στη χερσαία Ιταλία και στη Σαρδηνία και Κορσική.

Έτσι κι αλλιώς, η Ελλάδα διαθέτει πλουσιότατη και πολυποίκιλη παράδοση δημοτικών τραγουδιών. Το μέγιστο μέρος της τονίζεται σε τετράχορδα γένη, τα οποία κυριαρχούν από το ιστορικό ορόσημο του 700 π.Χ., περίπου, οπότε φαίνεται να εκτόπισαν μαζικά την παλαιότερα κυρίαρχη πεντατονία, και μετά. Η μουσική αυτή συνήθως καταγράφεται ως μονόφωνη, μολονότι ένα εγγενές ηχούμενο ή εννοούμενο *ίσο* θα την κατέτασσε στην περιοχή της στοιχειώδους διφωνίας. Έχοντας πάντοτε βάση μία μελωδία, άλλες φορές απλή, συλλαβική, και άλλες πλούσια σε μελίσματα, τα τραγούδια αυτά αποδίδονται, είτε ως μονωδίες, είτε από ομάδες τραγουδιστών

και οργανοπαιχτών.

Εμφανέστατη εξαίρεση σ' αυτό τον κανόνα αποτελεί η επιβίωση των πεντατόνων σε μια συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή. Εκεί τα πεντάτονα παρέμειναν ζωντανά και ενεργά μετά το 700 π.Χ., ακόμα μέχρι και σήμερα, και μάλιστα σε μορφές εξελιγμένα πολυφωνικές, σε σημείο που να μπορούμε να μιλάμε για αντίστιξη. Υπονοήσαμε παραπάνω ότι οι απαρχές μιας τέτοιας πολυφωνίας χάνονται στο χρόνο. Η ζώσα μουσική πράξη λοιπόν περιλαμβάνει αυτά τα πολύτιμα «ζωντανά απολιθώματα» ως ένα υποβλητικό κομμάτι της πανευρωπαϊκής κληρονομιάς, με τον μοναδικό συναρπαστικό ήχο τους και το υψηλό επίπεδο της καλλιτεχνικής τους οντότητας. Ο γεωγραφικός χώρος τους εστιάζεται σε ορισμένες περιοχές της Ηπείρου βόρεια από τα Γιάννινα, και πιο συγκεκριμένα στη Βόρεια Ήπειρο, στη Λάκκα Πωγωνίου και σε μερικά χωριά της επαρχίας της Κόνιτσας, καθώς και σε μεμονωμένα γειτονικά σημεία της Μακεδονίας. Το ίδιο αυτό μουσικό κλίμα συνεχίζεται πιο βαθιά στην Αλβανία, με ιδιαιτερότητες και παραλλαγές ανάλογα με τα τοπικά ύφη.

Τα τραγούδια αυτά είναι πολυφωνικά, τρίφωνα ή τετράφωνα και τραγουδιούνται πάντοτε από ομάδες ανδρών ή γυναικών ή και μεικτές. Καθώς δεν είναι πάντοτε εύκολο να συγκεντρωθεί η απαιτούμενη ομάδα, σημειώνονται έως και αποδόσεις τους από έναν μόνο τραγουδιστή. Ωστόσο και σ' αυτές τις περιπτώσεις η τάση είναι να συμπληρώνονται οι ελλείπουσες φωνές από όργανα: κλαρίνο, βιολί και λαούτο. Αξίζει όμως να σημειωθεί πως οτιδήποτε στερείται τα απαραίτητα αντιστικτικά στρώματα εκλαμβάνεται ως ατελές και ελλιπές. Η βάση των τραγουδιών αυτών εναπόκειται στην κύρια μελωδία, που κυριαρχεί και συνοδεύεται από δύο ή και τρεις άλλες βοηθητικές μελωδίες. Αποτελούν τη μοναδική περίπτωση πολυφωνίας στο χώρο της ελληνικής μουσικής παράδοσης, αλλά και μιαν από τις πλέον ενδιαφέρουσες μουσικές φόρμες όχι μόνο στην Ανατολική Μεσόγειο και στα Βαλκάνια αλλά στο παγκόσμιο ρεπερτόριο της λαϊκής πολυφωνικής μουσικής, χάρη στην πολυπλοκότητα και μακρά ιστορία του φαινομένου.

VI. ΦΩΝΕΣ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

Κάθε ομάδα τραγουδιστών πρέπει να περιλαμβάνει το λιγότερο τέσσερα μέλη. Ένας εξ αυτών είναι ο κορυφαίος, ο οποίος τραγουδάει την κύρια μελωδία του τραγουδιού και λέγεται ***παρτής*** ή ***πάρτης*** ή ***σηκωτής***. Η ομάδα των τραγουδιστών αυτών, από όσα μέλη και αν αποτελείται, περιλαμβάνει μόνον έναν παρτή. Ο δεύτερος τραγουδιστής καλείται ***γυριστής*** ή ***τσακιστής***, διότι «γυρίζει» το τραγούδι ή το «τσακίζει». Οι άλλοι δύο της ομάδας λέγονται ***ισοκράτες***, διότι κρατούν το *ίσο*. Η σύσταση αυτή της ομάδας μπορεί να μεταβληθεί μόνον ως προς τον γυριστή, τη θέση του οποίου παίρνει άλλος τραγουδιστής που αποκαλείται ***κλώστης***. Έτσι, ανάλογα με το ποιος από τους δύο τελευταίους θα συμμετέχει στην ομάδα, λέγεται ότι «αυτό το τραγούδι θα πάει *κλωστό*» ή «θα πάει *με γύρισμα*». Τα μελωδικά ποικίλματα που κάνουν ο κλώστης και ο γυριστής λέγονται «*κλωθογυρίσματα*». Όταν η ομάδα των τραγουδιστών περιλαμβάνει περισσότερους από τέσσερις τραγουδιστές, τότε αυξάνει ο αριθμός των ισοκρατών, ενώ οι άλλες φωνές παραμένουν σταθερές. Σπάνια συνυπάρχουν στην ομάδα ο γυριστής και ο κλώστης. Η ύπαρξη του ενός αποκλείει τον άλλον. Ο πιο πάνω σχηματισμός τηρείται και στις δύο περιπτώσεις σύστασης των ομάδων, ανδρών ή γυναικών. Στην περίπτωση που η ομάδα περιλαμβάνει και άνδρες και γυναίκες, η σύνθεση γίνεται ως εξής: παρτής συνήθως είναι γυναίκα, γυριστής άνδρας και ισοκράτες ή μόνο γυναίκες ή και άνδρες μαζί. Η τοποθέτηση των τραγουδιστών σε κάθε ομάδα γίνεται σχεδόν πάντα ως προς τη θέση που καταλαμβάνει ο παρτής και εξαρτάται από τη συμβολή και τη βοήθεια που προσφέρουν

οι άλλες φωνές σ' αυτόν. Ο παρτής αισθάνεται καλύτερα όταν έχει δεξιά του τον γυριστή και εν συνεχεία τους ισοκράτες. Σε μια περίπτωση δεξιά του παρτή τοποθετείται ένας ισοκράτης και μετά από αυτόν ο γυριστής. Ο ισοκράτης αυτός χωρίζει τον παρτή από τον γυριστή, έχει ειδικό μουσικό ρόλο και λέγεται ***ρίχτης***. Ο κλώστης συνήθως παίρνει την τρίτη ή τέταρτη θέση δεξιά του παρτή.

Η εκτέλεση των πολυφωνικών τραγουδιών είναι αρκετά δύσκολη, ως εκ τούτου οι συμμετέχοντες στην ομάδα των τραγουδιστών πρέπει κατ' αρχάς να είναι καλλίφωνοι και, το σημαντικότερο, να έχουν βιώσει αυτά τα τραγούδια. Θεωρείται σχεδόν αδύνατο, ακόμα και δεινοί τραγουδιστές από άλλες περιοχές να αποδώσουν αυτά τα συγκεκριμένα πολυφωνικά τραγούδια.

Αναλυτικά για τον κάθε ένα τραγουδιστή αυτών των ομάδων μπορούμε να αναφέρουμε όσα ακολουθούν.

Παρτής

Πρέπει να είναι καλλίφωνος και να γνωρίζει καλά το τραγούδι. Αυτός πάντα αρχίζει το τραγούδι πρώτος, έτσι μεταδίδει στους άλλους την τονικότητα του τραγουδιού. Εκτελεί μία μουσική φράση, πάντα με τρόπο που θυμίζει μουσική απαγγελία (ρετσιτατίβο), που καλύπτει άλλοτε το πρώτο στίχο ολόκληρο (βλ. μουσ. παρ. 1), άλλοτε το μισό του πρώτου στίχου και άλλοτε τις τέσσερις μόνον συλλαβές του στίχου (βλ. μουσ. παρ. 2 και 3). Κατόπιν «κόβει» το τραγούδι, μεσολαβεί ο ισοκράτης *ρίχτης* για να τον ξεκουράσει και έπειτα επαναλαμβάνουν όλες οι φωνές μαζί (παρτής, γυριστής ή κλώστης και ισοκράτες) το τραγούδι. Σε καμία περίπτωση και σε κανέναν τύπο τέτοιου πολυφωνικού τραγουδιού δεν παρατηρείται το φαινόμενο να ξεκινούν όλες οι φωνές μαζί. Η έκταση της μελωδίας του παρτή είναι περιορισμένη και δεν υπερβαίνει το διάστημα μιας πέμπτης καθαρής, με εσωτερική διαστηματική διάταξη, από κάτω προς τα πάνω, ανάλογα με τον τρόπο, συνήθως κατά τριημίτονο και δύο τόνους ή κατά τόνο, τριημίτονο και τόνο. Σπάνια χρησιμοποιεί την υποτονική της κλίμακας. Η ρυθμική αγωγή με την οποία αρχίζει ο παρτής το τραγούδι είναι συντομότερη από τη ρυθμική αγωγή της επανάληψης που κάνουν όλες οι άλλες φωνές μαζί. Η κανονική ρυθμική αγωγή του τραγουδιού αρχίζει από τη στιγμή που μπαίνουν όλες οι φωνές μαζί.

Γυριστής

Συνήθως είναι άνδρας. Ο ρόλος του απαιτεί φωνητικό ταλέντο και ευχέρεια στην απόδοση των ποικιλμάτων κατά το *γύρισμα* του τραγουδιού. Η μελωδία του γυριστή είναι περιορισμένης έκτασης. Συνήθως είναι δύο φθόγγοι (η τονική και η υποτονική της κλίμακας, που, αν ο τραγουδιστής έχει εύστροφη φωνή, πλουτίζεται με περίτεχνα ποικίλματα), σε διάστημα πεντατονικής δευτέρας, δηλαδή τόνου ή τριημιτόνου (βλ. μουσ. παρ. 1). Πολλές όμως φορές η μελωδία του γυριστή κατεβαίνει μέχρι μια τέταρτη καθαρή κάτω από την τονική με εσωτερική διάταξη κατά τόνο και τριημίτονο ή αντίστροφα (βλ. μουσ. παρ. 2). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μελωδίας του γυριστή είναι ότι στη μέση και στο τέλος της κάθε στροφής του τραγουδιού δεν καταλήγει στην τονική αλλά στην υποτονική (βλ. μουσ. παρ. 1, μ. 21 και 29) με μια απότομη και έντονη διακοπή της φωνής (λέγεται *κόψιμο* ή και *τσάκισμα*). Δημιουργείται έτσι διάστημα δευτέρας με τον τελευταίο φθόγγο του παρτή. Πολλές φορές το τσάκισμα αυτό γίνεται στην τέταρτη κάτω της τονικής (βλ. μουσ. παρ. 2, μ. 6 και 12). Η ιδιότυπη αυτή πτώση της φωνής του γυριστή, που γίνεται σε μερικά τραγούδια, πιθανόν να οφείλεται στην τελευταία οξύτονη ή παροξύτονη συλλαβή του στίχου π.χ.

Μωρ' Δεροπολίτισσα, μωρ' καημένη Μωρ' Δεροπολίτισσα, ζηλεμένη

Κλώστης

Η πλέον χαρακτηριστική φωνή στην ομάδα των τραγουδιστών είναι αυτή του κλώστη. Ο κλώστης πρέπει να ανήκει στην κατηγορία των δεξιοτεχνών, καθότι η ιδιότυπη μελωδική κίνησή του (σα να ενώνει με ένα αόρατο νήμα, να πλέκει, όλες τις φωνές) αν δεν γίνει επιτυχώς, καταστρέφει την πολυφωνία. Τις περισσότερες φορές είναι άνδρας, αν και όπως λένε οι ίδιοι, «πάει καλύτερα στις γυναίκες που έχουν ψηλή φωνή». Η μελωδική κίνησή του βασίζεται σε τρεις κυρίως φθόγγους: τονική, πέμπτη καθαρή άνωθεν της τονικής και έναν φθόγγο που απέχει από την τονική μια δεσπόζουσα έβδομη ή μείζονα έκτη με ένα ανιόν ποίκιλμα του προτελευταίου φθόγγου (βλ. μουσ. παρ. 3). Ο κλώστης και ο γυριστής είναι οι ρυθμιστές του τέλους του τραγουδιού. Ο γυριστής «κόβει» το τραγούδι στην υποτονική της κλίμακας και ο κλώστης στην έβδομη / έκτη άνωθεν της τονικής που είναι βέβαια η υποτονική στην αναστροφή της. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο εκτελεί τα ποικίλματα ο κλώστης, από την άποψη της «τοποθέτησης» της φωνής του. Δεν τραγουδά με την συνήθη φυσική του φωνή, αλλά με την λεγόμενη *κεφαλική* (φαλσέτο), που, κατά έναν τρόπο, θυμίζει την εκτέλεση των τυρολέζικων τραγουδιών *γιόντλερ*. Οι φθόγγοι που αποδίδει ο κλώστης δεν έχουν καμία σχέση με το κείμενο του τραγουδιού. Άλλοτε τραγουδά ένα *ο*, άλλοτε ένα *α*. (Το κείμενο του τραγουδιού ακούγεται ευκρινώς από τον παρτή και εν μέρει από τους ισοκράτες οι οποίοι τον ακολουθούν). Τόσο στην τεχνική του κλώστη όσο και του παρτή μπορούμε να διακρίνουμε μίμηση του «πολυφωνικού» παιξίματος της γκάιντας, κάτι που κάνουν άλλωστε το βιολί και το κλαρίνο (*μονή* και *διπλή* γκάιντα).

Το ζήτημα που τίθεται περί της αρχής των μελωδικών ποικιλμάτων του κλώστη (και εν μέρει του γυριστή) καθώς και της διαφορετικής ρυθμικής και μελικής μορφής τους, σε σχέση με τα μελωδικά ποικίλματα των μελωδιών άλλων ελληνικών περιοχών και της ανεξαρτησίας τους από το βασικό κείμενο του τραγουδιού, μπορεί να ερμηνευτεί ως εξής. Όπως ήδη είπαμε, ο κλώστης τραγουδάει ένα μέρος που επί της αρχής δεν διαφέρει από τις σπασμένες συγχορδίες, αγγίζοντας έτσι αρμονικά ιδιώματα πάρα πολύ μεταγενέστερα και ακόμα σημερινά. Εναλλάσσει τους φθόγγους μιας «συγχορδίας» (εδώ δίφωνης), που θα ηχούσαν με τραχύτητα αν κρατιόντουσαν σε τενούτες, δεδομένης μάλιστα της ηχηρότητας των φωνών. Αν λοιπόν εν καιρώ κατορθωθεί να διαπιστωθεί πρότερη ενότητα γλωσσικών ή γλωσσομνημονικών υποστρωμάτων μιας συνέχειας μεταξύ Προελλήνων / «Πελασγών», Ιλλυριών, δυτικών Βαλκανίων και των Κελτών της πάλαι ποτέ Βαυαρίας, με σημερινές προεκτάσεις μέχρι τους δυτικούς / Γοϊδελικούς Κέλτες (Ιρλανδούς, Σκότους και Μανξ), αρκετό μέρος της σήμερα κυρίαρχης τεχνικής των σπασμένων συγχορδιών της δυτικής Ευρώπης θα μπορέσει να συνδεθεί με τις καταβολές του δικού μας μουσικού πολιτισμού. Υπάρχουν ασφαλώς και άλλα γλωσσολογικά υποκρυπτόμενα ύψιστης σημασίας, όπως θα δούμε σύντομα παρακάτω.

Ισοκράτες

Παρ' όλο που το μουσικό έργο τους είναι βοηθητικό, είναι απολύτως απαραίτητο σε κάθε ομάδα τραγουδιστών. Κρατούν πάντοτε την τονική της κλίμακας, ακολουθώντας το ρυθμό του παρτή (βλ. μουσ. παρ. 1 και 3). Συνήθως είναι πέντε άτομα, ως επί το πλείστον άνδρες. Όταν ισοκράτες είναι γυναίκες, παρατηρούμε το φαινόμενο να μην αρκούνται μόνο στην τονική αλλά να τραγουδούν και παραπλήσιους φθόγγους (βλ. μουσ. παρ. 2). Στα σημεία που ο παρτής κόβει τη μελωδία, οι ισοκράτες συνεχίζουν το *ίσο* ώστε να μην υπάρχει κενό στο τραγούδι. Το κείμενο του τραγουδιού δεν το προφέρουν ευκρινώς, ακολουθούν τις συλλαβές που προφέρει ο κορυφαίος, «υποτονθορίζοντάς» τες κατά κάποιον τρόπο (το ίδιο ακριβώς παρατηρείται και στην εκτέλεση των

βυζαντινών ύμνων).

Ρίχτης

Ένας από τους ισοκράτες εκτελεί σε συγκεκριμένο σημείο του τραγουδιού (στο τέλος της πρώτης φράσης-απαγγελίας του παρτή) ένα φθόγγο που απέχει μία τέταρτη καθαρή κάτωθεν της τονικής, μερικές φορές με ποίκιλμα (βλ. μουσ. παρ. 1, μ. 8 και 21). Η απότομη εκτέλεση του φθόγγου αυτού «ρίχνει το τραγούδι», γι' αυτό και ο συγκεκριμένος τραγουδιστής ονομάζεται *ρίχτης*. Άλλες πάλι φορές ο ρίχτης εκτελεί μιαν υποτυπώδη φράση που καταλήγει στην υποτονική. Η παρεμβολή του ρίχτη βοηθάει τον παρτή να αναπνεύσει και να μπει στο κύριο μέρος του τραγουδιού. Το «ρίξιμο» αυτό εκτελεί μερικές φορές και ο κλώστης με μία πέμπτη καθαρή άνωθεν της τονικής καθώς και ο παρτής με ένα τριημίτονο άνωθεν της τονικής. Σε ενδιάμεσες πτώσεις του παρτή στην τονική, ο ρίχτης μπορεί να εισαγάγει ένα αντίστοιχο διαποικιλμό του *ίσου*, επιστρέφοντας σ' αυτό με την εκτέλεση ενός αργού μεγαλοπρεπούς γκλισάντο (βλ. μουσ. παρ. 1, μ. 12).

Τα πολυφωνικά τραγούδια παλαιότερα εκτελούνταν a cappella. Τα τελευταία 30 χρόνια έχει γενικευτεί η συνοδεία τους και από όργανα (βιολί, κλαρίνο, λαούτο, ντέφι).

Η τεχνική της εκτέλεσης των πολυφωνικών τραγουδιών αυτών των περιοχών βασίζεται στους φυσικούς αρμονικούς κανόνες της λαϊκής τέχνης. Παρόμοια τεχνική στην εκτέλεση συναντούμε και σε γειτονικές περιοχές στη νότια Αλβανία (πολυφωνία των Λιάπηδων και των Τόσκηδων), ενώ στη μέση και βόρεια Αλβανία (Γκέκηδες, Μαλισόροι, Μιρδίτες) κυριαρχεί ο μονοφωνικός τρόπος εκτέλεσης των τραγουδιών. Μια απλούστερη πολυφωνική εκτέλεση απαντάται και στο χώρο της πρώην Γιουγκοσλαβίας, χωρίς όμως τον κλώστη ή τον γυριστή. Σκόρπια στοιχεία της βρίσκουμε και στις εκτελέσεις των τραγουδιών της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας όπου εγκαταστάθηκαν Αλβανοί απ' ευθείας από την Αλβανία και Αρβανίτες από την Πελοπόννησο τον 15^{ο} αιώνα.

Το πιο εξέχον χαρακτηριστικό στοιχείο των πολυφωνικών τραγουδιών από πλευράς τροπικότητας είναι ότι όλες οι μελωδίες τους βασίζονται στις προαναφερόμενες πεντατονικές ανημίτονες κλίμακες. Τέτοιες κλίμακες συναντάμε επίσης στη Σκοτία και ευρύτερα στους Κέλτες, στους Βερβέρους της βόρειας Αφρικής, στην Ινδία, σε όλη την ανατολική Ασία (Σιβηρία, Κίνα, Μογγολία, Κορέα, Ιαπωνία, Ινδοκίνα, Ινδονησία) και στην προκολομβιανή Αμερική. Στην Ήπειρο οι πιο διαδεδομένες μορφές τείνουν να έχουν και τα δύο καθαρά διαστήματα, της τέταρτης και της πέμπτης. Έτσι βρίσκουμε κυρίως το «έλασσον» πεντάτονο re / fa / sol / la+ / do΄ (/ re΄) (αρ. 4, πίνακας εδαφίου ΙΙ) στις περιοχές της Δερόπολης γύρω από το Αργυρόκαστρο, στις επαρχίες Παραμυθιάς και Πωγωνίου, ενώ στις περιοχές Κορυτσάς, Κόνιτσας και Πεντάλοφου Κοζάνης κυριαρχεί το «μείζον» ανημίτονο πεντάτονο (αρ. 2, του ίδιου πίνακα): do / re / fa / sol / la+ (/ do΄), με το ιωνιάζον (αρ. 3): sol / la+ / do΄ / re΄ / fa΄ (/ sol΄) να λειτουργεί ως παραλλαγή του αρ. 4 και ως συνδετικός κρίκος με το αρ. 2.

VII. ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΑΜΟΙΒΑΙΟΤΗΤΕΣ

Ας εντοπίσουμε τώρα, σύντομα, λόγους για τους οποίους το ηπειρώτικο ιδίωμα διατηρήθηκε έως τώρα, έτσι ώστε να αποτελεί σήμερα πηγή κάποιων πολύτιμων και αναντικατάστατων πληροφοριών. Ασφαλώς το ποιητικό περιεχόμενο των τραγουδιών είναι άριστα προσαρμοσμένο στον κατά παράδοσιν βίο, που έμεινε εν πολλοίς αναλλοίωτος για χιλιετίες. Έτσι συνάδει προς τον φυσικό, ιστορικό και κοινωνικό χώρο της περιοχής και χρησιμοποιεί και διατηρεί τον μουσικό του φορέα: τραγούδια του ακριτικού κύκλου, παραλογές, ιστορικές διηγήσεις αλλά και τραγούδια γάμου, της ξενιτιάς, αποκριάτικα κ.ά.

Το σημαντικό είναι όμως άλλο. Η άκρα παλαιότητα των στοιχείων, που καθιστούν την

ηπειρώτικη μουσική ζωντανό απολίθωμα, επαληθεύεται και από τον ιδιοτύπως εξαιρετικό γλωσσολογικό φόρτο τους. Η αρχαία Ελληνική γλώσσα –και, κατά τα φαινόμενα, οι γεωγραφικά συμπίπτοντες πρόδρομοί της εδώ όσο και σε πολύ ευρύτερο πεδίο– μιλιόντουσαν με μουσικούς τρόπους με ενεργό σημειωτική ουσία, όπως σήμερα τα Κινέζικα: οι τρεις τόνοι (οξεία, βαρεία, οξυβαρεία ή περισπωμένη) ήταν σημεία τονικού ύψους και οι συλλαβικές ποσότητες σημείωναν ρυθμό, ενώ οι τυποποιημένες διαδοχές των δεύτερων στην κλασική ποίηση οδήγησαν σε επαναληπτικά σχήματα, τους πόδες, που προήχθησαν στο ύπατο τεχνικό χαρακτηριστικό της αρχαίας στιχουργίας. Οι μόνες σημερινές ευρωπαϊκές γλώσσες που διατηρούν εμφανή ίχνη προσωδίας είναι οι Βαλτικές (Λιθουανική και Λεττική) και η Νορβηγική. Με τον τρόπο αυτό η μελωδική αγωγή και διαπλοκή της ηπειρώτικης και γενικότερα βαλκανικής πολυφωνίας διασώζει πολλά αυτούσια στοιχεία εκφοράς και απαγγελίας των πανάρχαιων γλωσσών της περιοχής, με κορωνίδα, για εμάς τουλάχιστον, την κλασική Ελληνική.

Η συνεπικουρία του χορού, από την άλλη μεριά, διασώζει στις απλούστερες περιπτώσεις μια διπλή αντιστοιχία μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης στιχουργίας: συλλαβών προς συλλαβές και χορευτικών βημάτων προς πόδες. Με όλα αυτά θέλουμε να πούμε ευθέως πως ο μηχανισμός της πολυφωνίας αυτής, αναλυτικά και συνθετικά, άπτεται μακρόβιων δεδομένων γλώσσας και δημόσιου βίου. Για παράδειγμα ας αναφέρουμε την εκτενή παρουσία του ήχου της περισπωμένης στο προαιώνιο γκλισάντο, καθώς και την ευκρινή «αναντιστοιχία» του δυναμικού τόνου, απήχημα παλαιότερου προφορικού στρώματος από γλώσσα προσωδιακή και όχι ρυθμοτονική. Όσο για τα ρυθμικά σχήματα των τραγουδιών, που έχουν περάσει στο μακραίωνο κιναισθητικό κεκτημένο των κατοίκων της περιοχής, βρίσκουμε διακεκριμένη παρουσία δακτυλικών τετραμέτρων και εξαμέτρων, ιαμβικών τετραμέτρων και της εξέλιξής τους, των χοριαμβικών διμέτρων / τετραμέτρων, πολλές παραλλαγές παιώνων απλών («πεντάσημων») και επιβατών («πεντάμετρων»), αλλά και σπάνιες επιβιώσεις μέτρων πιο σύνθετων και λεπτουργημένων, αρχίζοντας από δοχμίους («οκτώσημα») και φθάνοντας μέχρι και ανακρεόντεια («δωδεκάσημα» 4+3+5).

****

Μέσα από όλα αυτά τα δεδομένα διαφαίνεται κατ' επέκτασιν ότι η από κοινού μουσικολογική, χορολογική, ιστορική / αρχαιολογική και φιλολογική / γλωσσολογική μελέτη κάθε συστατικού των ηπειρώτικων και βαλκανικών πεντατόνων, της μελωδικής αγωγής τους, της ρυθμικής τους σύστασης και, σε υψηλό βαθμό, της πολυφωνικής / αντιστικτικής διαπλοκής τους, έχει να προσποριστεί τεράστια αμοιβαία οφέλη μεταξύ των τεσσάρων αυτών επιστημών, που επαυξάνονται και με βαρυσήμαντες προεκτάσεις προς πλήθος άλλων επιστημονικών κατευθύνσεων.

Πλάκα, 21 Ιουλίου 2004

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Akademia e Shkencave e prs të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, *Këngë polifonike Labe*. Tiranë 1989.

Kruta Beniamin, *Polifonia e omofonia albanese e della diaspora (Albanesi d'Italia e di Grecia)*. Τομίδιο συνοδός του cd από την Edizioni "il Coscile", Castrovillari, Italia 1996.

Λέκκας Δημήτρης, *Η μαθηματική θεωρία της μουσικής: πυθαγόρειο και φυσικό σύστημα*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1995.

Λέκκας Δημήτρης, «Απόλλων και Διόνυσος» στο: *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και*

χορού, Τόμος Β, Ελληνική μουσική πράξη: αρχαίοι και μέσοι χρόνοι. Διδακτικό εγχειρίδιο, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 29-32.

Λέκκας Δημήτρης, «Η τροπική φυσιογνωμία της ελληνικής λαϊκής παραδοσιακής μουσικής», κείμενο 12, και «Συμπληρωματικά στοιχεία μαθηματικής θεωρίας και Θεωρητικών της μουσικής διαστηματικής και των αρχαίων κλιμάκων», κείμενο 14, στο: *Συνοδευτικά κείμενα για την θεματική ενότητα «Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού» ΕΛΠ 40*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003.

Μωραΐτης Θανάσης, *Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2002.

Περιστέρης Σπυρίδων Δ., *Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου*, ανάτυπο εκ της επετηρίδος του *Λαογραφικού Αρχείου*, τόμ. 9 και 10 (1955-57). Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1958.

Shituni Spiro, *Polifonia Labe*. Akademia e Shkencave e prs të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore, Tiranë 1989.

****